



**Solange Cristina
Gonçalves da Silva**

**Uma metodologia de interpretação musical baseada
em referências extra-musicais**



**Solange Cristina
Gonçalves da Silva**

**Uma metodologia de interpretação musical baseada
em referências extra-musicais**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Jorge Salgado Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

agradecimentos

Agradeço ao Professor Doutor Jorge Salgado Correia e a Sónia Silva pela colaboração, disponibilidade e apoio, que foram imprescindíveis à realização desta dissertação.

o júri

presidente

Professor Doutor Armando Oliveira

professor associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Professor Doutor Jorge Salgado Correia

professor associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Monika Streitova

Investigadora no INET-MD

Professor Doutor Evgueni Zoudilkine

professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

palavras-chave

Interpretação musical, processo criativo, referências extra-musicais

resumo

A problemática inerente ao trabalho que se segue prende-se com a influência da análise das sugestivas referências extra-musicais apresentadas em duas partituras do compositor francês André Jolivet (1905-1974), a saber, *Cinq incantations* e *Chant de Linos*, ambas de 1936, no desenvolvimento e estruturação de uma interpretação musical informada e fundamentada, mas também autêntica e original. Neste sentido, propõe-se um modelo teórico de análise assente nas relações conceptuais entre três parâmetros: intérprete criativo, análise das referências extra-musicais e análise musical das partituras.

Keywords

Musical interpretation, creative process, extra-musical references

abstract

The key issue of this research is study how the exploration of the suggestive extra-musical references found in the scores of two works by the french composer André Jolivet (1905-1974), *Cinq incantations* and *Chant de Linos*, both written in 1936, may help in the grounding, development and structuration of an informed interpretation, which would result both an authentic and original one. In this sense, a theoretical model of analysis is proposed that is based on the conceptual relations between the following three parameters: creative interpreter, analysis of the extra-musical references and analysis of the scores.

Índice

Lista de exemplos musicais	14
Introdução	15
Capítulo 1	
Apontamentos preliminares	20
. Metodologia	20
. Enquadramento teórico	20
. Objectivos	24
Capítulo 2	
Contextualização do percurso e da obra de André Jolivet	26
Capítulo 3	
Análise reflexiva do processo criativo para <i>Cinq Incantations</i>	29
. Contextualização	29
. Exploração do contexto expressivo	32
. Coactivação	45
. Devir	45
Capítulo 4	
Análise reflexiva do processo criativo para <i>Chant de Linos</i>	46
. Contextualização	46
. Exploração do contexto expressivo	49
. Coactivação	51
. Devir	51
Conclusões	52
Bibliografia	53
Discografia	56
Partituras	57
Anexos	58
. Partitura de <i>Cinq incantations</i>	59
. Partitura de <i>Chant de Linos</i>	68

Lista de exemplos musicais

Exemplo 1. <i>A - pour accueillir les négociateurs - et que l'entrevue soit pacifique</i> <i>Cinq incantations</i> (compassos 1-2)	33
Exemplo 2. <i>B - pour que l'enfant qui va naître soit un fils</i> <i>Cinq incantations</i> (compassos 1-2). Motivo A	35
Exemplo 3. <i>B - pour que l'enfant qui va naître soit un fils</i> <i>Cinq incantations</i> (compassos 3-5). Motivo B	36
Exemplo 4. <i>C - pour que la moisson soit riche qui naîtra des sillons que le</i> <i>laboureur trace.</i> <i>Cinq incantations</i> (compasso 1). Motivo C	39
Exemplo 5. <i>C - pour que la moisson soit riche qui naîtra des sillons que le</i> <i>laboureur trace.</i> <i>Cinq incantations</i> (compasso 2). Motivo D	39
Exemplo 6. <i>D - pour une communion sereine de l'être avec le monde</i> <i>Cinq incantations</i> (compasso 1). Motivo E	40
Exemplo 7. <i>D - pour une communion sereine de l'être avec le monde</i> <i>Cinq incantations</i> (compasso 1). Motivo F	41
Exemplo 8. <i>E - aux funérailles du chef pour obtenir la protection de son âme</i> <i>Cinq incantations</i> (compasso 1). Motivo G	43

Introdução

A presente dissertação tem como principal propósito ser um documento de apoio ao recital em que serão interpretadas duas obras do compositor francês André Jolivet (1905-1974), a saber, *Cinq incantations*, para flauta solo (1936) e *Chant de Linos*, para flauta e piano (1944). Desta forma, este trabalho consiste num "estudo de caso" das interpretações das obras anteriormente referidas, apresentando-se como um relatório crítico desse processo de criação.

A escolha do tema desta dissertação prende-se essencialmente com o meu interesse pessoal tanto pelas problemáticas relacionadas com a interpretação como pela música do século vinte. Assim, e começando pela escolha do repertório estudado e posteriormente executado no recital, deve dizer-se que o nome de André Jolivet surgiu naturalmente pelo facto de ter reservado em toda a sua obra um papel bastante importante para a flauta transversal. Do repertório escrito por A. Jolivet para flauta destacam-se, entre outras, *Cinq incantation* e *Chant de Linos*, obras estas que interessam especialmente para o âmbito deste trabalho pelo facto de conterem referências extra-musicais, a saber, seis frases curtas, abaixo transcritas, que introduzem cada uma das cinco encantações e a obra *Chant de Linos*.

No que respeita à problemática da interpretação constata-se que nos dias que correm continua a optar-se maioritariamente por um modelo de ensino que recorre sobretudo à imitação, por oposição a um outro modelo em que se valoriza o desenvolvimento da capacidade de interpretar do aluno. O ensino actual não estimula, portanto, a criatividade e a expressividade autêntica do aluno: mesmo quando recorre a imagens, gestos ou adjectivos, o que um professor consegue é, no máximo, mostrar a sua interpretação de determinada obra ao aluno, que naturalmente tende a imitá-la. Tal situação torna pertinente a abordagem da problemática da interpretação.

No seguimento da ideia anterior, pode ainda dizer-se que interpretar significa muitas vezes decifrar a notação, recorrendo-se depois a inúmeros efeitos ou mecanismos expressivos estandardizados que se adquirem precisamente pela imitação estilística de um estereótipo, seja ele uma escola prestigiada ou um intérprete consagrado. O fácil acesso a gravações ou a concertos agrava sem dúvida esta questão.

É de facto importante que o intérprete toque intencionalmente envolvendo o seu eu-emocional de forma a criar uma interpretação estruturada e informada que não se limite à mera imitação de interpretações já consagradas. Assim deve tentar-se encontrar sentido musical a partir do pensamento simbólico, adoptando-se um contexto (ou campo semântico) para a obra a ser executada. Este contexto poderá surgir através da utilização de ferramentas como a análise formal (mais ou menos profunda), a pesquisa histórica, a associação livre de ideias ou ainda o aproveitamento de referências extra-musicais presentes nas partituras.

Assim, o objecto de estudo da presente dissertação é precisamente as já referidas obras de André Jolivet, nomeadamente, *Cinq incantation* e *Chant de Linos*, e as suas respectivas referências extra-musicais inscritas nas partituras, a saber:

Em *Cinq incantations* :

A - pour accueillir les négociateurs - et que l'entrevue soit pacifique;

B - pour que l'enfant qui va naître soit un fils;

C - pour que la moisson soit riche qui naîtra des sillons que le laboureur trace;

D - pour une communion sereine de l'être avec le monde;

E - aux funérailles du chef pour obtenir la protection de son âme.

Em *Chant de Linos* :

Le Chant de Linos était, dans l'antiquité grecque, une variété de thrène: une lamentation funèbre, une complainte entrecoupee de cris et de danses.

A problemática inerente ao trabalho desenvolvido é a influência da análise das inscrições apresentadas nestas obras de A. Jolivet no desenvolvimento e estruturação de uma interpretação musicalmente informada e fundamentada.

Conforme foi referido anteriormente, é possível criar todo um pensamento simbólico em torno das referências acima transcritas. Contudo, a principal questão está na opção livre e criativa do intérprete em tomá-las ou não em conta. E podem ser muitos os factores que pesam nesta decisão do intérprete, como por exemplo determinadas circunstâncias da *performance*, como o tipo de espaço ou a própria audiência a quem o intérprete se dirige. Por outro lado, as referências extra-musicais em questão podem ser

úteis pelo facto de serem pistas deixadas pelo compositor para clarificarem no mínimo o sentido geral das suas intenções ao escrever as obras. Caberá sempre ao intérprete a decisão final sobre o sentido a atribuir a determinada obra no momento da *performance*.

Nesta fase, impõem-se, talvez, algumas palavras sobre o conceito de interpretação.

Em termos gerais, entende-se por interpretação a compreensão do intérprete de uma obra musical que se manifesta no momento da *performance*,¹ havendo portanto uma apresentação da composição musical baseada na concepção do intérprete sobre a própria ideia do compositor. Todavia, a concepção do intérprete da ideia do compositor é muitas vezes, provavelmente até a maior parte das vezes, a sua própria ideia acerca da música em questão. Assim, o intérprete toma obviamente em conta o que está latente na partitura mas também a sua própria visão sobre a melhor forma de transmitir essa ideia numa *performance* em particular e para um público em particular. Desta forma, uma interpretação representa uma visão de uma obra, uma perspectiva da mesma, através da maneira como é executada.

As indicações colocadas nas partituras, ou que se encontram codificadas nas próprias partituras,² a análise musical das mesmas assim como a análise de eventuais indicações extra-musicais dão ao intérprete as instruções do compositor, que em alguns casos pode ser muito minucioso ou em outros muito vago. Contudo, estas indicações nunca são suficientes para determinar completamente a "sonoridade" da obra, o que permite várias interpretações da mesma obra igualmente fiéis à partitura. Desta maneira, o intérprete tem inevitavelmente de tomar decisões relativas à forma como a obra deve ser executada, sendo que estas decisões aplicam-se não só a um micro-nível (ex.: subtilezas de ataques, fraseado, dinâmicas, etc.) mas também a um macro-nível (ex.: articulação global da forma, matriz expressiva, etc.). A interpretação é criada através de todas estas escolhas.

Pode dizer-se que não existe uma interpretação exclusivamente correcta, mas pode haver interpretações incorrectas, se manifestamente não tiverem em consideração o entendimento ou as indicações do compositor. Mesmo assim, as instruções dos

¹ Repare-se na diferença entre interpretação e *performance*: a interpretação é distinta da *performance* na medida em que esta é um evento único e aquela resulta de uma série de decisões que podem ser repetidas em diferentes ocasiões de *performance*. Assim, diferentes *performances* do mesmo executante podem contemplar a mesma interpretação de uma obra, ou pelo menos uma muito semelhante.

² Nesta perspectiva, tomem-se também em linha de conta os cânones de execução/interpretação convencionados para determinados compositores ou épocas históricas.

compositores deixam muitas decisões cruciais a cargo do intérprete, pelo que interpretar terá certamente de ser reconhecido como um acto vital e criativo.

A noção de interpretação é um conceito relativamente recente, tendo adquirido uma crescente importância devido à possibilidade de comparação entre várias interpretações através de gravações. Aliás, as práticas performativas do século XX são um pouco diferentes das dos séculos anteriores precisamente devido ao desenvolvimento das gravações, pois pela primeira vez na história, as *performances* passaram a poder ser preservadas. A disseminação das gravações permitiu assim que os músicos passassem a ouvir-se a eles próprios, tornando-se mais conscientes e exigentes do que em qualquer outro período histórico anterior. Porém, as gravações, entre outras coisas, facilitam igualmente a imitação de modelos, o que acaba por castrar facilmente, e quase que inconscientemente, a liberdade criativa do intérprete. O próprio ensino, como aliás já foi referido, está particularmente vocacionado para usar estratégias que se baseiam na imitação de modelos.

Assim, pretende-se com este trabalho chamar a atenção para o absolutamente necessário investimento do intérprete para ser realmente criativo, isto é, para a necessidade de transformação do imaginário do intérprete de forma a este conseguir ser autenticamente expressivo na sua interpretação. Mas existirão processos de trabalho ou estratégias já sistematizadas nesse sentido?

Para finalizar, faça-se uma referência à estrutura formal da presente dissertação, que se encontra aliás dividida em quatro capítulos seguidos de uma conclusão. No primeiro capítulo serão tratadas questões relacionadas com a metodologia aplicada neste trabalho de investigação, sendo ainda apresentado o enquadramento teórico que suporta o mesmo. O capítulo termina com a explicação dos objectivos da dissertação em causa. O capítulo seguinte debruçar-se-á sobre a biografia de André Jolivet, partindo-se sobretudo dos processos de transformação patentes na obra do compositor. Nos terceiro e quarto capítulos proceder-se-á à análise reflexiva dos processos criativos para as duas obras centrais nesta dissertação, a saber, *Cinq incantations* e *Chant de Linos*, desenvolvendo essencialmente as quatro etapas cruciais na hipótese teórica de Salgado Correia (cf. CORREIA, 2002) sobre a comunicação e a *performance* musical, designadamente a contextualização, a exploração do contexto expressivo, a coactivação e o devir. O trabalho

termina com a apresentação das conclusões decorrentes de uma reflexão ponderada sobre a realização da presente dissertação e a preparação do recital final.

CAPÍTULO 1

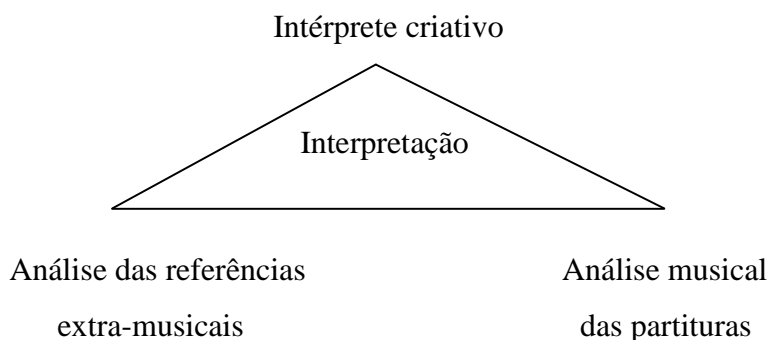
Apontamentos preliminares

Metodologia

Relativamente à metodologia aplicada pode dizer-se que o trabalho desenvolvido foi suportado, por um lado, por uma pesquisa bibliográfica referente a todo o tipo de questões relacionadas com interpretação, a referências histórico-culturais associadas à primeira metade do século XX, nomeadamente informações relativas ao compositor André Jolivet e às suas obras *Cinq incantations* e *Chant de Linos*, e finalmente, a assuntos relacionados com o conteúdo das referências extra-musicais presentes nas obras já mencionadas. Por outro lado, foi também muito importante a análise musical das partituras a serem executadas. Porém, esta análise foi feita do ponto de vista da *performance* e não daquele mais teórico em que o que importa são as relações entre os sons e não tanto o modo como a obra é tocada. Para terminar, mencione-se a elaboração absolutamente necessária de uma análise reflexiva de todo o processo de criação. Seja também feita uma referência ao momento da *performance*, que compreenderá quer o estudo das obras quer a interpretação das mesmas no recital. Este recital representará, aliás, o momento alto e demonstrativo de todo o processo ilustrado no presente trabalho escrito.

Enquadramento teórico

No que diz respeito ao enquadramento teórico, elegeu-se o seguinte modelo de análise:



As relações conceptuais patentes no modelo teórico acima exposto podem explicar-se muito sucintamente da seguinte forma:

1. a análise das referências extra-musicais inscritas nas partituras ajudam o intérprete criativo a desenvolver uma narrativa a partir do seu poder metafórico;

2. a análise musical das partituras deverá ser performativa e não puramente teórica, isto é, devem ser explorados apenas os pontos que interessam ao intérprete criativo, que terá como principal objectivo providenciar uma *performance* "autenticamente" expressiva e realmente criativa;

3. o intérprete criativo será aquele que investe o seu imaginário na interpretação daquilo que lhe é dado a descobrir como sendo o provável imaginário do compositor, partindo, neste caso, da análise musical das partituras e das referências extra-musicais, da forma anteriormente referida.

Resta referir que o enquadramento teórico do presente trabalho se baseia maioritariamente na pesquisa desenvolvida por Salgado Correia (CORREIA, 2002) em torno dos estudos da *performance* musical, designadamente no modelo teórico, descritivo e explicativo que ele propõe.

Neste modelo são centrais questões relativas ao processo de tomada de decisões na criação de uma interpretação assim como o modo de saber que condiciona quer as escolhas dos intérpretes quer as experiências musicais dos ouvintes. Assim, e segundo o referido modelo, a questão da interpretação passa a centrar-se no trabalho dos intérpretes, afastando-se, portanto, do discurso estritamente musicológico em que a *performance* é considerada «uma mera apresentação sonora do "conteúdo" da obra», funcionando os intérpretes apenas como «divulgadores de um conteúdo pré-estabelecido» (CORREIA, 2007: 63-64). O autor recusa, desta forma, a perspectiva da *performance* como «uma versão da partitura» (*ibid.*: 66), afirmando inclusivamente que a *performance* «é a essência da música» (*ibid.*: 67).

Outro ponto importante no modelo proposto por Salgado Correia assenta na compreensão da *performance* enquanto «construção de sentido» (*ibidem*). Assim, não haverá interpretação que não dependa do investimento pessoal e da aculturação do intérprete (*ibid.*: 68). Por outro lado, o autor defende ainda «a natureza corporal da música», cabendo precisamente aos sentidos pessoais do intérprete a função de imprimir intencionalidade no «corpo performativo» (*ibidem*). É, portanto, na natureza corporal da

música que reside a compreensão do fenómeno da produção de sentido musical. Consequentemente, e em termos práticos, o autor propõe o uso do gesto físico e do movimento como instrumento de ensino e aprendizagem no âmbito da *performance* musical (*ibid.*: 71).

No que respeita ainda à produção de sentido, Salgado Correia apresenta duas premissas a partir das quais se poderá proceder a uma fundamentação do enquadramento teórico do modelo explicativo da *performance* musical:

1. «A existência de uma memória corporal/física onde toda a significação tem a sua origem, ou um *stock* de conhecimento baseado na experiência corporal/física» (*ibid.*: 75)

2. «Ao *stock* de conhecimento assimilado pela experiência física/corporal corresponde um *stock* de afectos assimilado pela experiência física/corporal» (*ibid.*: 76)

Como consequência directa das duas premissas acima apresentadas, o autor aponta «o reconhecimento de um trabalho do inconsciente em toda a produção de sentido, onde a imaginação já opera e onde a narratividade tem os seus alicerces» (*ibidem*). A imaginação é, portanto, a faculdade que permite todo o processo de construção de sentido, desde as fases mais elementares do processo à estruturação da experiência, ou ainda, «desde as mais básicas operações do inconsciente cognitivo até às mais abstractas conexões racionais» (*ibid.*: 78).

No seguimento do raciocínio acima apresentado, a problemática passa a centrar-se agora nos mecanismos da linguagem gestual e na importância da imaginação nos mesmos. Assim, Salgado Correia afirma que no processo de comunicação os receptores, auditiva ou visualmente, compreendem o sentido porque "imitam" o *performer* por empatia, ou seja, o próprio corpo é capaz de evocar «memórias deslocadas» para que se possam compreender novas situações, acontecimentos ou intenções (*ibid.*: 87). O papel da imaginação é regular os sentidos pessoais segundo uma lógica emocional consequente do *stock* individual de experiências emocionais.

No que se refere à relação entre música e imaginação, o autor afirma que para compreender a capacidade da música de induzir «fantasias» deve considerar-se a dimensão social das *performances* musicais (*ibid.*: 89). Para o autor *performances* são rituais e por

isso mesmo não devem ser pensadas como «sistemas de significação auto-confinados», ou seja, o sentido da música não pode separar-se dos sentidos extra-musicais (*ibid.*: 91). Desta forma, não é apenas o conhecimento musical que alimenta a interpretação ou fantasia, mas tudo o que estimula a reacção afectiva com a música. Salgado Correia defende ainda que as fantasias – e consequentes informações emocionais – são reveladas pelo gesto musical e são processadas abaixo do nível da consciência (*ibid.*: 98). Daqui advém o conceito de "devir", isto é, o envolvimento musical inacessível ao controle da consciência (*ibid.*: 100).

A partir das ideias acima referidas, Salgado Correia propõe finalmente uma hipótese teórica sobre a comunicação musical e a *performance* musical. Para o âmbito deste trabalho interessa particularmente a hipótese teórica relativa à *performance*, hipótese esta que o autor apresenta através de quatro pontos fundamentais, a saber: contextualização, exploração emocional do contexto, coactivação e devir. O primeiro ponto prende-se com a necessidade do *performer* adoptar um contexto particular (ou campo semântico) para a obra que vai executar. Importa referir que este contexto pode surgir de uma análise formal mais ou menos profunda, de uma pesquisa histórica ou apenas sugerido por associação livre de ideias. No segundo ponto, o autor refere-se ao uso, por parte do *performer*, de imagens de movimento para que o som seja produzido com o exacto conteúdo emocional. O terceiro ponto alude à criação de um "piloto automático", ou seja, o autor propõe um período de prática intensiva de forma ao *performer* articular o conteúdo musical ao longo de toda a obra, vivenciando a mesma narrativa emocional sempre que a interpreta. No último ponto, Salgado Correia alerta para o facto da criação de um "piloto automático" não invalidar a produção de reacções espontâneas durante a *performance* musical, pelo que performar não é reproduzir automaticamente o que foi anteriormente memorizado (*ibid.*: 102-103).

Para além do trabalho do autor agora mesmo explanado devem também referir-se as opções teóricas dos autores que fundamentam esse trabalho, a saber:

. Johnson (1987): nomeadamente no seu conceito de projecção metafórica associado à imaginação e à criatividade; segundo este autor é através de processos metafóricos que se usam padrões, obtidos pela experiência física, para organizar o pensamento mais abstracto; no que respeita à imaginação, o autor defende que esta acontece ao nível das operações cognitivas inconscientes mais básicas assim como nas

relações racionais mais abstractas; desta forma, a criatividade é possível, em parte, porque a imaginação dá estruturas de imagens esquematizadas e padrões metafóricos a partir dos quais se pode expandir a criatividade;

. Truslit (ver Repp, 1993): que associou o conceito de projecção metafórica à *performance* musical, mostrando que diferentes tipos de imagens de movimento ou metáforas dadas ao intérprete resultam em diferentes *performances*;

. Davidson (1994) e Pierce (1994): na medida em que estes autores defendem que determinados gestos corporais («*musical gesture*») têm implicações na intenção expressiva do intérprete, que se reflecte obviamente no momento da *performance*;

. Hatten (1999): que defende o facto dos ouvintes inferirem da música uma acção na representação, ou seja, uma representação de um drama ou de uma história.

Estes autores são de facto centrais para uma compreensão efectiva da pesquisa desenvolvida por Salgado Correia, cujo modelo teórico, acima mencionado e explicado, foi, por sua vez, central no decorrer deste trabalho.

Objectivos

O presente capítulo conclui-se com a apresentação dos objectivos traçados para esta dissertação. Assim, pretende-se com este trabalho contribuir sobretudo para a discussão das questões da interpretação musical e da autonomia do intérprete, ainda hoje, em pleno século XXI, tão pertinentes e muitas vezes esquecidas, principalmente na área do ensino artístico.

Desta forma, tentar-se-ão propor algumas estratégias para o desenvolvimento progressivo de uma interpretação informada mas individual e autêntica. Neste caso específico irão trabalhar-se duas obras, aliás já referidas anteriormente, de André Jolivet, a saber, *Cinq incantations*, para flauta solo e *Chant de Linos*, para flauta e piano, pelo que o presente trabalho pode considerar-se um estudo de caso. No entanto, e por se falar, em última análise, de interpretação, as conclusões finais poderão ser transpostas para outras obras musicais.

Especificamente, o trabalho realizado tem como objectivo compreender até que ponto, ou em que medida, a análise das referências extra-musicais (designadamente a narrativa que surge do poder metafórico das mesmas) presentes nas duas obras musicais de

Jolivet acima mencionadas, pode condicionar a interpretação das mesmas. Em termos mais abrangentes, o objectivo é transpor as conclusões finais, assim como a metodologia daí resultante, a outras obras musicais.

O momento final da *performance* deverá ser entendido como a demonstração da eficácia da metodologia que se propõe neste trabalho.

Após a apresentação da metodologia, do enquadramento teórico e dos objectivos desta dissertação, segue-se um capítulo relativo à contextualização do papel de André Jolivet e da sua obra no panorama musical dos primeiros três quartéis do século XX.

CAPÍTULO 2

Contextualização do percurso e da obra de André Jolivet

André Jolivet (1905-1974), compositor francês, manifestou desde cedo uma tendência para as artes visuais, a literatura e a dramaturgia, provavelmente por influência de seus pais - o pai era pintor e a mãe pianista, com quem, aliás, terá iniciado a sua formação musical.

Entre 1928 e 1933 Jolivet estudou harmonia, contraponto, formas clássicas e polifonia dos séculos XV e XVI com Paul Le Flem (1881-1984). Note-se que o seu primeiro contacto com a música atonal tinha já acontecido em 1927, designadamente através dos concertos que se tinham realizado em Paris em honra da visita de Arnold Schoenberg (1874-1951) à cidade. Porém, verdadeiramente marcante viria a ser o contacto de Jolivet com a música de Edgard Varèse (1883-1965; designadamente com a obra *Amériques*), acontecimento este que funcionaria como ponto de viragem na sua escrita.

Assim, entre 1930 e 1933 o compositor estudou também com Varèse, iniciando-se desta forma nas técnicas inovadoras deste último, nomeadamente nas suas concepções de massa sonora e orquestração (em que se destacava a percussão). O primeiro resultado desta ligação de Jolivet a Varèse foi o *Quarteto de cordas*, escrito no ano de 1934. Não obstante, a obra foi mal recebida pelo público devido à "dureza" da linguagem, que apesar de dispensar o tonalismo, não adopta o sistema serial.

A individualidade do compositor viria a afirmar-se em *Mana*, obra escrita no ano de 1935. Esta suite de seis peças para piano revela, em primeira análise, a verdadeira preocupação do compositor: a expressão musical das forças que regulam o mundo e a existência metafísica dos objectos (*Mana* consiste numa designação utilizada por povos primitivos que significa uma força que perpetua o ser...). A obra representa um retorno aos primordiais propósitos da música e aos seus poderes mágicos e encantatórios. Em *Mana*, Jolivet aproxima-se de Varèse apropriando-se do entendimento pitagórico deste último, ou seja, da harmonia universal baseada em *ratios* numéricos, que influenciam a obra em questão no que respeita a clímaxes harmónicos e ao ritmo. Destaquem-se também as repetições com efeitos hipnóticos, que revelam a influência de músicas extra-europeias. Em última análise, *Mana* promoveu ainda a aproximação entre Olivier Messiaen (1908-

1992) e Jolivet, que, juntamente com Yves Baudrier (1906-1988) e Daniel Lesur (1908-2002), formaram a Jeune France, cujo primeiro concerto, mal recebido pelo público, aconteceu a 3 de Junho de 1936. Esta formação pretendia "rehumanizar" a nova música, que, segundo o grupo, se tinha tornado demasiado abstracta, impregnando-a de sinceridade e generosidade e, sobretudo, de uma consciência artística renovada. Em boa verdade, a Jeune France opunha-se às experiências estéreis (da perspectiva do grupo em causa) de vários compositores, como por exemplo Igor Stravinsky (1882-1971). (HOÉRIÉ, 2001: 687).

Ao quarteto de cordas e a *Mana* seguiram-se obras importantes como *Cinq incantations*, para flauta solo (1936), *Cosmogonie* (1938) e *Cinq danses rituelles* (1939), estas duas últimas em versões para piano e para orquestra. Com o início da Segunda Guerra Mundial verificou-se um abrandamento no ritmo de composição de Jolivet. Neste período o seu estilo tornou-se menos esotérico, assumindo uma direcção mais convencional. Exemplo disso são obras como *Les trois complaints du soldat* (1941), a ópera bufa *Dolorès* (1942), o ballet *Guignol et Pandore* (1943) e *Poèmes intimes* (1944).

O final da guerra coincidiu igualmente com a inauguração de uma nova fase na escrita do compositor que se inicia precisamente com a sua primeira sonata para piano, de 1945, escrita em homenagem a Béla Bartók (1881-1945). A partir desta altura, Jolivet encontrou uma síntese entre o seu estilo aventuroso anterior e uma maneira "mais directa" de compor, síntese esta caracterizada por uma linguagem harmónica e rítmica bastante individual, melodias em estilo de "arabesco", muitas vezes de natureza oriental, e ainda uma orquestração riquíssima, em que a percussão ocupa um lugar de destaque. O seu estilo encontra-se assim entre dois pólos aparentemente antagónicos: por um lado as disciplinas clássicas adquiridas via Le Flem e por outro a iconoclastia de Varèse. Deve também dizer-se que Jolivet nunca chegou a usar o princípio serial weberniano, preferindo valorizar o requinte e o refinamento de Debussy, por exemplo. Contudo, se houve um compositor por quem Jolivet tenha desenvolvido uma particular afinidade esse compositor foi Bartók, certamente devido à liberdade expressiva, ao dinamismo e à procura de unidade na variedade que caracterizam a música do compositor húngaro (*ibidem*).

Em suma, poderia dizer-se que Jolivet tentou devolver à música o seu sentido primordial, ou seja, a expressão mágica e encantatória da religiosidade da condição humana.

Os dois capítulos que se seguem consistem nas análises reflexivas dos processos criativos para as duas obras estudadas no âmbito desta dissertação, a saber, *Cinq incantations* e *Chant de Linos*. Note-se que essas análises têm o seu suporte teórico no modelo, em quatro etapas, proposto por Salgado Correia (CORREIA, 2002), modelo este já anteriormente explanado.

CAPÍTULO 3

Análise reflexiva do processo criativo para *Cinq incantations*

Contextualização

A obra *Cinq incantations*, de 1936, e conforme já foi referido anteriormente, marca o início do período seguinte à afirmação da individualidade do compositor, após ter escrito obras como *Quarteto de cordas*, de 1934, e *Mana*, de 1935. Aliás, o espírito mágico que emana esta obra acaba por relacioná-la precisamente com *Mana* e *Danses rituelles*, para piano, de 1939. Para além disso, *Cinq incantations* é a primeira de uma longa série de obras escritas para flauta transversal por André Jolivet. A obra foi estreada por Jean Merry em Paris, a 7 de Maio de 1938. Sabe-se, porém, que alguns andamentos já tinham sido interpretados individualmente em eventos privados antes da estreia da obra.

Antes de se avançar para o contexto da composição assim como para a análise musical da obra em questão deve referir-se a importância de *Cinq incantations* no repertório para flauta transversal. A obra é um marco na história da música pois nunca um trabalho desta dimensão tinha sido dedicado à flauta solo. Note-se que a obra tem dezasseis minutos de duração (no mínimo, pois existem repetições aleatórias). Ao esforçar-se por restabelecer uma ligação directa com as origens pré-históricas da música, Jolivet antecipa, por exemplo, o trabalho de Toru Takemitsu (1930-1996) e de Toshio Hosokawa (n. 1955).

Se se tomar em conta o contexto da composição de *Cinq incantations*, poderá dizer-se, por um lado, que a obra em questão representa a angústia, o sofrimento e a esperança, uma vez que Jolivet iniciou a escrita desta obra poucas semanas depois da morte de sua mãe mas também do nascimento do seu filho mais velho. De facto, a obra demarca-se pela sua generosidade, profundidade, expressividade e ainda por um certo elemento mágico e de fascínio.

Por outro lado, esta fase da vida de Jolivet coincidiu ainda com a ruptura (ou talvez processo de libertação...) relativamente a Varèse, assim como à sua aproximação a compositores como Olivier Messiaen (que na sua obra *Merle noire*, cita uma pequena passagem da quarta encantação de Jolivet), Daniel Lesur e Yves Baudrier, com os quais formou o grupo Jeune France.

No que respeita à relação entre Jolivet e Varèse deve frisar-se o facto de ambos terem escrito duas obras de referência para a flauta transversal quase simultaneamente. Trata-se obviamente de *Cinq incantations* e de *Density 21.5*, ambas as obras de 1936. Contudo, os objectivos dos dois compositores para as duas obras são manifestamente diferentes; para além disso, tratam o instrumento de maneira diferente. Assim, se Varèse tenta explorar novos modos de execução, Jolivet limita-se a servir o instrumento de forma a concretizar outros propósitos que não as possibilidades técnicas da flauta.

Deve também referir-se o interesse de Jolivet por culturas extra-europeias. Neste sentido, pode referir-se o papel de Louis Tauxier, um dos tios de Jolivet, que era administrador de colónias e deu a conhecer ao compositor, durante a sua infância, os objectos de culto, as máscaras, os instrumentos musicais, as lendas e os feitiços de determinadas culturas não ocidentais. A sua própria mulher, Hilda Jolivet, frequentou uma licenciatura em filosofia, apaixonando-se pela sociologia das sociedades extra-europeias (MOINDROT, 1999: 38). Deve ainda mencionar-se a relação que Jolivet manteve, a partir de 1936, com Hélène de Callias, uma musicóloga com interesses também na área do esoterismo. Esta autora tinha escrito dois anos mais cedo, em 1934, uma obra focada no simbolismo, na magia e na filosofia dos povos extra-europeus, chamada *La magie sonore*. Hélène de Callias sublinha nesta obra a relação da magia da música com três parâmetros principais, a saber, o simbolismo dos números, a repetição e as apropriações cósmicas (*ibid.*: 38).

Na sequência do interesse de Jolivet por culturas não ocidentais, refira-se a sua atracção por determinados instrumentos extra-europeus, como por exemplo a *ney*, uma flauta de origem árabe ou turca, o que terá certamente influenciado a escrita da obra em questão.

Finalmente, note-se a relação existente entre a música de Jolivet e a filosofia de Teilhard de Chardin (1881-1955), um padre jesuíta, particularmente presente na quarta encantação. Assim, Jolivet tenta exprimir dois dos parâmetros mais importantes da filosofia de Teilhard, nomeadamente a consciência da matéria enquanto matriz do espírito e a associação do espírito a um estado superior da matéria. Contudo, Jolivet não conhecia Teilhard aquando da escrita de *Cinq incantations*, tendo portando encontrado paralelismos entre a obra que já tinha escrito e os princípios filosóficos de Teilhard apenas alguns anos mais tarde (MOINDROT, 1999: 71).

Pode dizer-se que em *Cinq incantations*, Jolivet tentou afirmar o elemento monódico, organizando a melodia com bastante precisão no que se refere a sequências harmónicas, ao ritmo, à intensidade e à altura, com o objectivo de expressar emoções e de despertá-las nos mais sensíveis, tomando, para isso, a magia enquanto fonte da música. Em última análise Jolivet tentou retrair as várias etapas sociais e religiosas da existência no percurso da vida (PLACE, 2004: 501).

Relativamente à concepção da obra, vale a pena realçar alguns aspectos importantes. Assim, e no que respeita à melodia, pode dizer-se que Jolivet procurou um sentido de continuidade melódica, sendo que a melodia deveria subscrever o princípio essencial do canto humano, ou seja, o de seleccionar, simplificar e purificar (cf. MOINDROT, 1999: 69). Assim, verifica-se que grande parte das suas melodias evolui em torno de algumas notas ou até mesmo de apenas uma, criando-se uma sensação encantatória. Jolivet manuseia os motivos musicais breves para âmbitos restritos cuja recorrência e onnipresença criam tensão ou apenas dinâmica. Existe, porém, outro tipo de frases desenvolvidas em contínuo, apresentando uma ornamentação progressiva, um pouco à maneira dos «raga» - modos da música indiana, essencialmente improvisados e associados a um *ethos*, um simbolismo ou mesmo a um ritual (*ibidem*). Estes dois tipos de desenvolvimento melódico são frequentemente utilizados por Jolivet simultaneamente na mesma obra, conferindo uma sensação de antagonismo e dualidade que tão bem caracterizam a música do compositor nesta altura. Refira-se ainda o facto de nas obras de Jolivet inspiradas em antigos rituais mágicos serem frequentes melodias de natureza encantatória que evoluem para uma intensificação rítmica característica da música de transe. *Cinq incantations* são um exemplo típico deste tratamento da melodia.

No que respeita à análise musical desta obra, deve dizer-se, e conforme já foi anteriormente referido, que a obra *Cinq incantations* foi escrita num período em que praticamente todas as composições de Jolivet exibiam preocupações com a magia e com a expressão autêntica.

Dando a cada encantação um título afirmado como uma oração, Jolivet apresenta imediatamente ao ouvinte a sua intenção e o propósito da sua música, que é comunicar directamente (comunicação entre membros de uma comunidade, entre o homem e o divino, entre o homem e ele próprio...). Assim, tenta conferir a estas encantações o

propósito que a música tinha para "povos primitivos", que era uma intenção inerente ao ritual e à religião.

Por razões de ordem prática, e com o intuito de tornar a leitura mais fluida, a análise musical, que deveria constar na presente secção deste capítulo, será incorporada na secção seguinte, relativa à exploração do contexto expressivo. Desta forma, a secção seguinte está organizada de forma a que à análise musical de cada encantação em particular se siga a exploração expressiva de determinadas passagens dessa mesma encantação.

Exploração do contexto expressivo

Após a fase da contextualização, acima descrita, tentei explorar o contexto emocional e expressivo das obras em questão experimentando diferentes afectos para determinadas frases ou motivos musicais escolhidos de acordo com a narrativa emocional que entretanto construí.

Assim, e tendo em conta os procedimentos apontados por Salgado Correia (cf. CORREIA, 2002: 143-144), tentei, numa primeira fase, tocar a obra várias vezes sem procurar expressar uma intenção musical mas ouvindo com bastante atenção, com o objectivo de obter uma análise do material musical que me permitisse reconhecer, por exemplo, os principais temas e motivos, as relações estruturais e formais, as modulações, as sequências e as cadências. Por outro lado, este procedimento permitiu-me também definir claramente o início e o final de cada secção ou de cada frase musical.

Numa segunda fase, tentei associar a cada uma das principais secções determinado carácter, de forma a organizar a obra em termos expressivos, ou seja, tentando criar uma narrativa musical.

Em terceiro lugar, toquei e experimentei insistentemente cada secção ou frase musical de forma a determinar definitivamente um carácter ou afecto para cada frase. Tentei, inclusivamente, traduzir em indicações expressivas as imagens que me estimulavam.

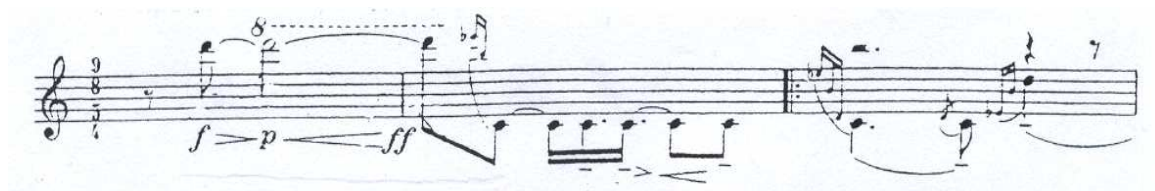
Numa quarta fase, tentei activar as imagens inerentes à narrativa que suporta cada frase em termos expressivos, tomando consciência das alterações (físicas) que ocorriam em mim para expressar essa narrativa.

Finalmente, numa última fase, parti sistematicamente do gesto e do movimento, sugeridos pelas alterações (físicas) acima descritas, para ser expressiva na minha interpretação.

De seguida, irei referir-me à análise musical de cada encantação bem como a algumas passagens representativas de cada encantação, de forma a demonstrar o processo que apliquei a toda a obra. Note-se que a análise que se segue baseia-se essencialmente no trabalho de Jennifer Carol Parker-Harley (cf. PARKER-HARLEY, 2005) e de Gérard Moindrot (cf. MOINDROT, 1999).¹

A - pour accueillir les négociateurs – et que l’entrevue soit pacifique
(para acolher os negociadores - e que o encontro seja pacífico)

A primeira encantação trata da dualidade, sendo essa ideia expressa por duas vozes distintas diferenciadas pelo registo, pelas notas que utilizam, pelo timbre, pela métrica e pelo carácter. Gérard Moindrot considera, em termos simbólicos, que é a concepção o objectivo último desta dualidade presente na primeira encantação. Por outro lado, defende que existe um chamamento de forças invisíveis, absolutamente necessárias para que não haja perturbações nas reuniões de interesse para todo o grupo, mas também para trazerem inspiração (cf. MOINDROT, 1999: 71).



Exemplo 1. *A - pour accueillir les négociateurs – et que l’entrevue soit pacifique*
Cinq incantations (compassos 1-2)

Assim, se se observar a partitura, pode confirmar-se a veracidade do comentário do autor acima citado. A primeira nota, um ré agudíssimo, introduz a voz aguda, como se a anunciar o início dos trabalhos com um grito. A segunda nota, excluindo a apogiatura, é um dó três oitavas abaixo da primeira nota e introduz a voz mais grave. Note-se que este

¹ Para um acompanhamento mais rigoroso da análise consultar a partitura em anexo (pp. 59-67).

dó é a nota mais importante da voz grave. Esta disparidade de registo é mantida até ao último compasso da encantação.

As duas vozes distinguem-se também pelas notas que usam. A voz mais grave utiliza apenas as quatro notas seguintes: si, dó, ré e mi bemol. Estas quatro notas são apresentadas em diferentes registos e por ordens diferentes. A voz mais aguda usa as oito notas restantes e é cromática. Quando as vozes são, finalmente, combinadas na coda, as notas das duas vozes formam um agregado completo com as doze notas.

A diferenciação rítmica entre as duas vozes providencia outro recurso de contraste. Os compassos 9/8 e 3/4 são indicados no início da encantação. O 9/8 é colocado acima de 3/4 para mostrar a correlação das duas vozes, ou seja, a pulsação é a mesma para ambas as vozes, contudo, a voz de cima é apresentada em divisão ternária e a de baixo em divisão binária. Tal como acontece com a melodia, o ritmo da voz de cima é dinâmico enquanto que o da voz de baixo é regular, mais lento e repetitivo.

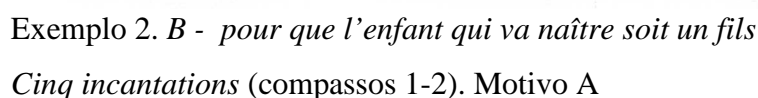
Outro recurso utilizado por Jolivet para diferenciar as duas vozes é a utilização de *flutterzung* na voz aguda; na partitura aparece também a indicação *sifflant* (sibilar/assobiar) na voz aguda. O registo agudo e a técnica de *flutterzung* conferem a esta voz um sentimento de sobrenatural, especialmente quando entendidos juntamente com o errante cromatismo da linha melódica.

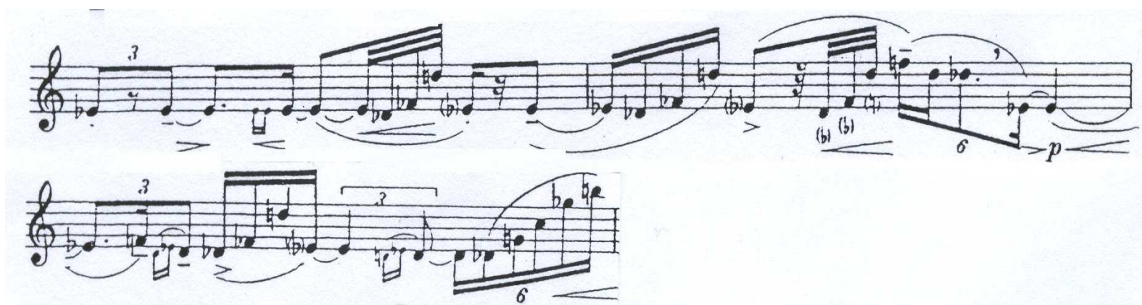
A coda desta encantação (a partir do compasso 13) é particularmente importante porque marca a unificação das duas vozes antes distintas. Num gesto que contrasta com o resto do andamento, a frase que começa no compasso 13 contém todas as notas das duas frases e atravessa todos os registos. Esta unificação de diferentes registos e notas simboliza o derradeiro sucesso do diálogo e da negociação representados pelos compassos anteriores. O intervalo consonante final de terceira maior representa a paz desejada no título. A encantação acaba na mesma nota que começa, contudo, o último ré é três oitavas mais grave que o ré com que se inicia a encantação. Este repouso sublinha a conclusão pacífica das negociações.

Na primeira encantação, tomei como ponto de partida a dualidade de entidades sugerida pela referência extra-musical que antecede o andamento, e que pode ser facilmente comprovada através da análise musical acima apresentada. Assim, para que houvesse contraste, e de forma a diferenciar as duas entidades opostas, procurei caracterizá-las partindo de imagens, obviamente opostas, isto é, relacionei a voz aguda à

B - pour que l'enfant qui va naître soit un fils
(para que a criança que vai nascer seja um filho)

Esta encantação é dominada por dois motivos, aqui denominados por A e B.





Exemplo 3. *B - pour que l'enfant qui va naître soit un fils*

Cinq incantations (compassos 3-5). Motivo B

Há interpretações que associam, simbolicamente, esta encantação à experiência do parto, pelo que o motivo A, que consiste na rápida repetição de uma única nota numa passagem em *parlando* (compassos 1, 3, 7-9, 14 e 33-43), representa simbolicamente o discurso de uma oração cantada por uma mãe com esperança que o nascimento corra bem. É também possível a associação entre estas quintinas e os batimentos cardíacos da mãe e do bebé. A meio do andamento, a partir do compasso 33, é apresentada uma variação sobre o motivo A; o ré torna-se na nota predominante, tal como fora o mi bemol no início. Esta mudança de nota é representativa da segunda das duas forças que, juntas, criam uma nova vida. O carácter rítmico desta passagem também muda, verificando-se que com o progredir da passagem o tempo é progressivamente dividido em valores cada vez mais pequenos, criando-se uma sensação de acrescida intensidade.

O segundo motivo (B) é ouvido pela primeira vez no compasso 3. A sua forma dinâmica do ponto de vista das intensidades, da tessitura e do ritmo, contrasta com o perfil estático e com a natureza repetitiva do motivo A, pelo que algumas interpretações o consideram como representação simbólica das imprevisíveis contracções que antecedem o parto ou do espírito expectante (relativamente à saúde e bem-estar do bebé) com que a comunidade aguarda o nascimento do novo ser. Em termos melódicos baseia-se essencialmente nas notas mi bemol, ré bemol, fá bemol e ré e é repetido quatro vezes em três compassos. Estas repetições contribuem para o fervoroso tom de abertura da oração.

A secção seguinte (compassos 9-23) contém sete repetições sucessivas do motivo B. Cada uma das repetições varia ritmicamente mas todas contêm as mesmas quatro notas; todas terminam igualmente com o intervalo de sexta aumentada (de fá bemol para ré). A terceira repetição (compassos 12-15) incorpora um compasso que remete o ouvinte para o

motivo A (compasso 14), o que pode representar um retorno à fervorosa oração do início da encantação. À quinta repetição do motivo B segue-se uma passagem cromática que contempla três das quatro notas desse mesmo motivo (ré, ré bemol e ré sustenido). A indicação *comme une grande respiration*, tal como o glissando nos compassos 18 e 19 tornam essa passagem num suspiro prolongado de esperança e preocupação. As duas restantes repetições do motivo B são intensificadas sobretudo por dinâmicas mais expressivas e ritmos mais insistentes.

A oitava exposição do motivo B acontece entre os compassos 23 e 24, contudo, o motivo é apresentado sem o mi bemol, que era a nota central da primeira parte da encantação. Daqui em diante, a nota principal passa a ser o ré. Esta passagem é também o início de uma sequência, isto é, a partir do compasso 25 o intervalo estruturante de sexta aumentada ascendente com que termina o motivo B passa a sétima menor (compasso 25), nona menor (compasso 26) e, finalmente, nona maior (compasso 27). Este procedimento representa talvez um aumento de excitação e expectativa que atravessam toda a encantação.

O motivo B retorna no compasso 46 depois da já referida extensa secção em *parlando* (derivada do motivo A), sendo que entre os compassos 46 e 55 existem cinco exposições sucessivas do motivo B. A primeira exposição do motivo, no compasso 46, começa com ré bemol ornamentado com um dó como apogiatura. Este ré bemol ornamentado é repetido no início da terceira exposição do motivo (compassos 48 e 49). Na quarta exposição, o ré bemol ornamentado torna-se mais longo; por outro lado, a colocação de uma quintina na transição dos compassos 50 e 51 destrói qualquer noção de tempo anteriormente estabelecida. Esta eliminação da métrica regular contribui para a crescente sensação de excitação, talvez ao nível do limiar da desorientação, que precede o nascimento.

O material da secção contida entre o compasso 54 e o final, que se caracteriza pelo uso extremo do cromatismo, relaciona-se novamente com o motivo B. Tal como acontece entre os compassos 24 e 27, o intervalo ascendente no final do motivo é tratado sequencialmente, isto é, no compasso 54 é utilizado o intervalo de sexta aumentada ascendente, no compasso 55 o intervalo de sétima menor e no compasso 57 os intervalos de décima segunda perfeita e décima quarta maior. Depois de uma rápida escala cromática descendente, no compasso 58, o motivo B retorna à sua forma original. Agora ele aparece

como uma recapitulação do terceiro e do quarto compassos da peça onde o motivo é inicialmente introduzido. Entre os compassos 61 e 63 verifica-se uma expansão do motivo B quer a nível de registo quer a nível de densidade rítmica.

A esta altura a música atinge um elevado nível de intensidade. Nos compassos 64 e 65 as duas notas importantes durante a encantação, mi bemol e ré, estão manifestamente presentes, sendo que a encantação termina num si agudo prolongado e forte – nota esta que aparece na série de harmónicos das duas notas *pivot*. Simbolicamente, este procedimento parece denotar o nascimento de um novo ser, agora introduzido no mundo.

A segunda encantação está, de facto, intrinsecamente ligada à experiência do parto. Assim, os dois motivos que dominam este andamento, designadamente os motivos A e B, podem facilmente ser pensados e sentidos à luz dessa experiência quase visceral. Ao motivo A (rápida repetição da mesma nota) associei uma oração proferida por uma mãe ansiosa e desejosa por um desenlace feliz. Desta forma, não encarei a passagem como um exercício técnico que pressupõe rigor a nível do ritmo e da articulação; tentei antes imitar a inconstância de uma oração, ainda para mais proferida numa situação de desespero, passando esta ansiedade através das minhas respirações. A instabilidade rítmica, melódica e dinâmica do motivo B levou-me a associá-lo às contracções que antecedem o parto. Assim, tentei passar a ansiedade inerente à imprevisibilidade das contracções executando, de forma quase exagerada, os contrastes dinâmicos pedidos pelo compositor.

C - pour que la moisson soit riche qui naître des sillons que le laboureur trace
(para que seja rica a colheita que vai nascer dos sulcos que o lavrador traça)

A terceira encantação consiste em apenas nove compassos escritos no compasso 8/2, sendo a sua música muito repetitiva. Desta forma, e tal como um lavrador que repete interminavelmente uma tarefa, assim Jolivet repete uma pequena quantidade de material musical, tentando ilustrar a natureza interminável do trabalho e, em última análise, a transcendência e satisfação que essa realização providencia.

Todos os aspectos da encantação evocam imagens de tenacidade e simples espiritualidade que são necessárias para progredir. Assim, a regularidade e a natureza contínua de esforço e persistência estabelecem o estado de espírito desde o início da

encantação, conforme aliás se percebe pela indicação *Très régulier, non sans lourder, mais sans brutalité*.

O material motivico desta encantação é limitado, verificando-se apenas a existência de dois motivos (C e D), o que de resto acontecera já na segunda encantação.



Exemplo 4. C - *pour que la moisson soit riche qui naître des sillons que le laboureur trace.*

Cinq incantations (compasso1). Motivo C



Exemplo 5. C - *pour que la moisson soit riche qui naître des sillons que le laboureur trace.*

Cinq incantations (compasso 2). Motivo D

Essencialmente toda a encantação se desenvolve através da repetição e derivação dos motivos C (sequência ascendente de três notas separadas por meios-tons) e D (frase melódica apresentada primeiramente no compasso 2). Repare-se que o compasso 2 deve ser repetido quatro vezes; os compassos 2-5 podem ser repetidos várias vezes (conforme o *performer* quiser); o compasso 6 deve ser tocado três vezes seguidas. Esta repetição confere talvez à encantação uma estrutura mais simétrica que a das outras encantações.

Ritmicamente, a pulsação é constante ao longo de todo o andamento. Este facto a juntar à monotonia melódica remete o ouvinte para o lavrador e para a sua forma de lavar. Mesmo a tessitura da encantação mantém-se quase sempre constante, existindo poucos instantes em que a melodia ultrapassa os limites das duas oitavas inferiores da flauta. Os harmónicos no compasso três e no final da encantação expressam uma espécie de paz que vem completar a tarefa repetitiva.

Para concluir, note-se o facto do último intervalo melódico da encantação (nona maior) corresponder à ampliação (e transposição) da segunda maior do final do compasso 3. Esta reutilização de material previamente apresentado significa certamente uma continuação incessante do trabalho mas também um passo no sentido da transcendência, ou seja, o trabalho torna-se num acto sagrado.

A referência extra-musical apresentada no início da terceira encantação remete o intérprete para o trabalho de um lavrador. O carácter repetitivo e a existência de pouco material motivico estão obviamente associados à natureza interminável do trabalho do lavrador. Desta forma, tentei enfatizar a regularidade e a natureza contínua do esforço físico, proporcionados pelas repetições. Tome-se por exemplo o compasso 2 (motivo D), em que o compositor pede que a cada repetição haja diferentes «*nuances*». Para respeitar o pedido do compositor e concretizar tais «*nuances*» (através da variação da dinâmica, das respirações longas e libertas de constrangimentos metronómicos, do peso diferente atribuído a cada nota) imaginei o cansaço inerente ao trabalho, pois o cansaço acaba por afectar, ainda que de forma mínima e subtil, a regularidade dos movimentos. O cansaço pode também trazer uma progressiva crispação e o esforço torna-se cada vez mais visível.

D - pour une communion sereine de l'être avec le monde
(para uma comunhão serena do ser com o mundo)

Relativamente à quarta encantação pode dizer-se que consiste provavelmente na expressão musical de algumas das mais profundas crenças espirituais de Jolivet. É mais complexa, do ponto de vista formal, que as três anteriores, contudo, o seu material musical é bastante reduzido.

Tal como acontece nas segunda e terceira encantações são os motivos E e F que determinam a estrutura formal desta quarta encantação.



Exemplo 6. *D - pour une communion sereine de l'être avec le monde*
Cinq incantations (compasso 1). Motivo E



Exemplo 7. *D - pour une communion sereine de l'être avec le monde*

Cinq incantations (compasso 1). Motivo F

Assim, a encantação em questão divide-se em cinco secções principais, sendo que a dinâmica deste andamento advém certamente da tensão entre duas ideias melódicas - motivos E e F - que se opõem simbolicamente: uma representa uma força estabilizadora e a outra uma força dinâmica, respectivamente. Desta forma, o motivo E é utilizado nas primeira, terceira e última secções da obra, aparecendo sempre sem muita transformação (embora na secção C seja apresentado em movimento retrógrado). O motivo E oferece, portanto, um ponto de referência ao ouvinte. Conforme foi já referido, este motivo é representativo da força estabilizadora oferecida pelo divino. Já o motivo F (que consiste numa oitava aumentada) funciona como força opositora. Este motivo é também introduzido logo no primeiro compasso desta encantação e reaparece nas secções B, D e E. É um motivo intrinsecamente mais dinâmico do que o motivo E, aparecendo sob várias formas: oitavas diminuta e aumentada, sétimas maior e menor e nonas maior e menor.

A secção A (compassos 1-11) contém todo o material motivico embrionário a partir do qual se desenvolve o restante andamento. Os motivos E e F aparecem como parte integrante da frase melódica de oito notas (compasso 1) com que abre a encantação. Desta forma, as três primeiras notas desta frase (separadas por dois meios-tons descendentes) consistem numa exposição inicial do motivo E, sendo o motivo F sugerido com a oitava aumentada que aparece no fim dessa mesma melodia.

Na secção B (compassos 12-15) é introduzida a indicação «*au mouvement*». Jolivet procura, nesta secção, um novo timbre. Assim, a música move-se tendencialmente para a frente, sendo utilizado o *flatterzung*. Esta curta secção consiste numa repetição incessante do motivo F.

Na secção C (compassos 16-19) desenvolve-se sobretudo o motivo E. O início desta secção é acompanhado pela indicação «*assez ample en animant*».

A secção D (compassos 20-29) corresponde ao clímax da quarta encantação. Aliás, tendo em conta o interesse de Jolivet no simbolismo dos números, um dos argumentos mais fortes que justificam este clímax é o facto desta secção começar praticamente no ponto que tem significado segundo a regra de ouro. Na secção D são assim explorados os limites do motivo F, facto que aproxima a presente secção à secção B. Note-se que no compasso 24 a orientação tonal altera-se, mudando de si para mi, um centro tonal completamente novo. Até este compasso não é dada muita importância à nota mi, verificando-se que a mesma nota só aparece duas vezes, e como nota de passagem, designadamente nos compassos 17 e 19. Desta forma, nesta secção o mi torna-se no centro tonal em virtude da sua frequente reafirmação. O mi é também a nota mais aguda do andamento, funcionando, portanto, como horizonte melódico de toda a encantação.

Na secção E (compasso 30 até ao final), a última desta encantação, procede-se a uma recapitulação do material da abertura do andamento, contudo, agora transposto uma segunda menor acima. Tal como acontece no final da terceira encantação, esta transposição simboliza a transcendência que era constantemente procurada pelo compositor.

Nesta encantação Jolivet procura manipular psicologicamente o ouvinte, tentando alcançar impacto emocional através da utilização de determinados meios musicais, como por exemplo a melodia, o ritmo e a fluidez da dinâmica, que acabam assim por imitar intimamente a vida interior e alguns padrões de pensamento. Desta forma, e conforme foi referido no enquadramento teórico deste trabalho, a música capta a experiência das emoções duma forma específica que a linguagem não consegue.

Concretizando, os dois aspectos desta encantação mais eficazes na realização desta imitação da experiência interior são o uso das dinâmicas e do fluxo rítmico do andamento como um todo.

No caso da quarta encantação, a referência extra-musical apontada pelo compositor sugeriu-me uma associação ao processo de meditação. Desta forma, a imagem da meditação ajudou-me a pensar e a articular as secções principais da encantação. Tendo em conta que o processo de meditação talvez se possa dividir em três fases, correspondendo a primeira a sentimentos de calma e serenidade, a segunda a uma certa instabilidade e a última a sentimentos de maior serenidade e bem-estar, associei a secção A à primeira fase de meditação, as secções centrais B, C e D à turbulência e expansividade que caracteriza a

segunda fase de meditação, e, finalmente, a secção E à última fase de meditação. Note-se que as secções A e E utilizam o mesmo material musical; da perspectiva da meditação, ambas correspondem a sentimentos de calma e bem-estar. Esta associação permitiu-me ainda entender e concretizar de forma mais expressiva a mudança de andamento que o compositor pede aquando da recapitulação (secção A – *Lent*; secção E – *Très lent*). Repare-se que o andamento agrava-se com a recapitulação da mesma forma que, no final da meditação, nos sentimos ainda mais leves e plenos do que quando começámos a meditar. Neste sentido, procurei tocar a secção E transparecendo mais leveza e calma do que na secção A, mesmo apesar de ambas as secções partirem do mesmo material musical.

E - aux funérailles du chef pour obtenir la protection de son âme
(no funeral do chefe para obter a protecção da sua alma)

Conforme foi já referido, o período em que Jolivet escreveu a obra *Cinq incantations* correspondeu seguramente a um tempo de reflexão e contemplação para o compositor. Neste sentido, a quinta encantação revela particularmente bem tais estados de espírito.

Em primeiro lugar deve dizer-se que a maioria do material musical desta encantação provém das encantações anteriores, sendo apenas introduzido, logo no primeiro compasso, um único motivo novo, o motivo G (e variações sobre o mesmo). Este motivo reaparece ao longo da encantação. Assim, este andamento funciona certamente como uma apropriada conclusão, conferindo inclusivamente um sentido de unidade à obra.



Exemplo 8. *E - aux funérailles du chef pour obtenir la protection de son âme*
Cinq incantations (compasso 1). Motivo G

A escrita em duas vozes que caracteriza a primeira encantação é retomada agora entre os compassos 69 e 75. Desta forma, e tal como na primeira encantação, esta secção

consiste em alternar passagens de duas vozes diferentes, separadas por parâmetros como o âmbito, a altura e o timbre. Note-se também que a terceira menor que caracteriza a voz superior deriva de um motivo semelhante (ré-si) que ocorre na voz inferior da primeira encantação.

A rápida repetição do sol sustenido que aparece ao longo da quinta encantação é retirada do motivo A do início da segunda encantação. Contudo, o carácter de prece que este motivo encarna na segunda encantação, transforma-se num intenso e repetitivo choro, num tempo mais rápido e numa nota mais aguda, na quinta encantação.

No que se refere ao parâmetro altura, o material musical presente na segunda secção desta encantação (compassos 30-41) deriva do trítono, estando portanto relacionado com a terceira encantação (cujas notas *pivot* são lá bemol e ré). Há ainda uma alusão adicional à terceira encantação, designadamente pela mudança de tempo para *subitement très lent* que ocorre entre os compassos 30 e 56.

O motivo E (meios-tons descendentes da quarta encantação) também aparece ao longo da última encantação. Desta forma, a sua primeira aparição acontece no compasso 15, sendo utilizadas precisamente as mesmas notas usadas na quarta encantação, isto é, si, si bemol e lá. Seguidamente, e ainda no mesmo compasso, o motivo aparece transposto uma quarta acima. A partir deste compasso e até ao compasso 29, a música está repleta de exposições, em diminuições rítmicas, deste motivo; na maioria das vezes são utilizadas as notas mi, mi bemol e ré, embora outras transposições ocorram.

No final da encantação é reintroduzido o motivo G, o que acaba por conferir um elemento de continuidade a este andamento dominado por gestos melódicos e ritmos provenientes das encantações anteriores.

Do ponto de vista simbólico pode dizer-se que esta última encantação ilustra talvez a passagem desta vida para uma nova; não expressa a morte. Senão veja-se: toda a obra pode ser interpretada como um choro, um lamento; mas não como um canto fúnebre. Por outro lado, é uma obra enérgica desde a primeira à última nota, ou seja, procura-se certamente a afirmação da força de uma vida que não termina.

No que se refere à quinta encantação, e partindo novamente da referência extra-musical, entendi-a como representativa da passagem da vida terrena para uma outra vida e não como representativa da morte. Desta forma, e conforme o que aconteceu também na primeira encantação, imaginei a primeira frase (compassos 1-12) do andamento como um

chamamento que antecipa um ritual de passagem. Tentei concretizar esta imagem enfatizando as várias repetições mas também através de respirações longas e descansadas, procurando pontuar de forma natural o chamamento. A secção contida entre os compassos 13 e 29, foi entendida como um tipo de "lenga-lenga" associada a um lamento ou choro repetitivo e intenso (repare-se, por exemplo, na presença insistente das apogiaturas, na constância de dinâmicas e no facto da frase, de carácter cíclico, girar sempre em torno das mesmas notas, sendo a mais importante o sol sustenido), daí que tenha tentado tocar esta passagem de forma a aproximar-me de um registo de declamação. Finalmente, a secção contida entre os compassos 30 e 41, uma secção nitidamente mais estática, foi entendida numa matriz mais introspectiva. Neste caso, guiei-me pela imagem da tomada de consciência da passagem para outra vida, pelo que tentei tocar de uma forma mais clara, dando todo o valor às notas.

Coactivação

Progressivamente, através da repetição sistemática dos gestos associados à narrativa musical inerente a *Cinq incantations*, a representação consciente do seu significado foi desaparecendo, surgindo uma espécie de memória corporal. Desta forma, e embora eu não tenha memorizado a obra na sua totalidade, desenvolvi um certo grau de automatismo que me permitia antecipar, a qualquer instante, o que vinha a seguir.

Devir

Nesta fase, tentei experimentar a minha interpretação em diferentes ocasiões, perante os meus professores, colegas e alunos. A partir das opiniões manifestadas pude refinar a expressividade da minha interpretação até ter a certeza que conseguia comunicar aos ouvintes a instabilidade e a subjectividade emocional pretendidas.

CAPÍTULO 4

Análise reflexiva do processo criativo para *Chant de Linos*

Contextualização

A obra *Chant de Linos*, para flauta e piano, dedicada a Gaston Crunelle (professor de flauta transversal do Conservatório de Paris entre 1941 e 1969), foi composta por André Jolivet em 1944, no seguimento de uma encomenda do pianista e compositor francês Claude Delvincourt (1888-1954). A obra foi concebida enquanto peça de concurso para o *Concurs des Premiers Prix* (Conservatório de Paris), ganho nessa edição pelo flautista Jean-Pierre Rampal. Desta forma, foi apenas proposto a Jolivet que escrevesse uma obra bastante difícil, que explorasse em pleno as possibilidades técnicas e expressivas da flauta transversal. Ainda em 1944, Jolivet rescreveria *Chant de Linos*, desta feita para flauta, harpa e trio de cordas, estreada nesta versão pelo Quinteto Pierre Jamet a 1 de Junho de 1945 no Conservatório de Paris.

Conforme pode observar-se na referência introdutória da partitura de *Chant de Linos*, Jolivet remete o intérprete para o universo da antiguidade grega, tentando recriar «uma lamentação fúnebre, um queixume cruzado de gritos e de danças». De resto, esta aproximação do compositor ao universo da antiguidade grega permite associá-lo a compositores como Claude Debussy (1862-1918), em *Syrinx*, Charles Koechlin (1867-1950), em *Chants de nectaire*, e Albert Roussel (1869-1937), em *Joueurs de flute*, no que respeita também à sua predilecção pela flauta e o seu passado mitológico.

A mitologia grega comporta frequentemente várias versões do mesmo mito, versões estas que por vezes se contradizem. Eis algumas das versões do mito de Linos:

- Uma primeira versão do mito alude ao pequeno Linos d'Argos, filho de Apolo e de Psamathée. Temendo a raiva e ira de seu pai, Psamathée abandona Linos numa montanha, onde a criança acabaria por ser devorada pelos cães de Crotopos, seu avô. A dor de Psamathée acaba por denunciá-la e Crotopos descobre a verdade, condenando à morte a sua própria filha. Tal situação enraivece Apolo, que decide condenar à peste a vila de Argos. Assim, os habitantes de Argos, depois de consultarem o Oráculo, são

aconselhados a conciliar os favores das almas de Linos e de sua mãe. Por não surtir efeito algum, os habitantes de Argos decidem finalmente construir um templo de louvor a Apolo.

- Uma outra versão do mito refere-se a um outro Linos, filho de Ismenos, que teria ensinado música e literatura a Hércules. Na sequência de determinados comentários depreciativos e menos agradáveis por parte de Linos, Hércules acaba mesmo por matar o seu professor.

- Uma terceira versão do mito refere-se a Linos enquanto irmão de Orfeu. Pelo facto de ser o maior músico de todos os tempos, Linos teria sido morto por Apolo. Outras versões afirmam que Apolo, na verdade, adoptou Linos, tendo este último sido morto por Hércules, o que encaixa na versão do mito anteriormente mencionada. Grande sábio e dotado de um saber universal, diz-se ter sido Linos o inventor do ritmo e da melodia.

- Filho de Apolo e Terpsichore (uma das nove musas), Linos era reputado por ser o maior músico na mitologia grega, o professor de Orfeu e o inventor do ritmo e da melodia. Também nesta versão Linos terá sido morto por Hércules.

- Linos, um bom tocador de cítara, desafia a certa altura o grande Apolo – um dos inventores da música – para uma competição musical e por causa de tal presunção, morreu na sua mão.

Sabe-se ainda que o mito de Linos está vinculado – simbólica e etimologicamente – ao do linho. Robert Graves, no seu trabalho *Les mythes grecs* (cf. MOINDROT, 1999: 126) descreve a este propósito um antigo costume austríaco. Na região em causa, e até ao século dezanove, não era permitido aos homens tomarem parte na colheita do linho. Na realidade, as mulheres que trabalhavam o linho atacavam todos os homens que se aventuravam na propriedade. Se tal acontecesse, o homem era imediatamente apanhado pelas mulheres, forçado a dançar, gozado e depois afugentado. Não se sabe se Jolivet conhecia esta tradição, mas parece uma boa explicação, segundo a flautista Manuela Wiesler (ver discografia: WIESLER, 1993), para a valsa grotesca em 7/8 pouco antes da reexposição, conforme adiante será referido. Em outras regiões da Áustria, as mulheres fingiam castrar o intruso com um rito de desmembramento próximo aos de Orfeu, Dionísio e Osíris. O linho está também ligado ao simbolismo de Epi (espiga), símbolo de Osíris representativo do ciclo dos renascimentos sucessivos: a espiga morre, mas por conter grãos, renasce sob outra forma. Os «*linoi*», cantos de lamentação interpretados

pelas mulheres e pelas crianças, simbolizam deste modo a dor da morte, enquanto se aguarda o renascimento.

A análise que se segue baseia-se essencialmente no trabalho de Gérard Moindrot (cf. MOINDROT, 1999).¹

Do ponto de vista analítico pode dizer-se que *Chant de Linos* se apresenta como um tipo de forma sonata, sendo possível identificar uma introdução, uma exposição dividida em duas secções (cada uma delas dividida numa parte lenta - evocação de lamentações - e uma mais rápida e rítmica - evocação de gritos), uma parte central (dança rítmica), uma reexposição e, finalmente, uma coda. Tudo ao longo da peça se sucede em ritmos variados, com base em vários ostinatos, sugerindo os processos musicais provenientes de rituais.

A introdução começa com uma evocação, em dois compassos, a instrumentos de percussão, neste caso aos tambores dos rituais - realce-se porém que o efeito percussivo é mais evidente na versão para quinteto. A flauta segue desenvolvendo um compasso de monodia de carácter improvisado precedida de um trilo. Estes três compassos são repetidos três vezes seguidas, sendo que a melodia da flauta eleva-se uma quarta a cada nova apresentação. Deste modo, desde o início que a dimensão de ritual é sugerida: ritmo e monodia, percussões, duas naturezas - dionisiaca e apolínea - suavemente introduzidas, os elementos cósmico e humano. Se a tripla repetição é um elemento característico da encantação, a elevação progressiva da melodia sugere a inscrição da peça num simbolismo ascensional.

A primeira parte da primeira secção da exposição (letra A), em 5 tempos, traduz as lamentações. Simbolicamente, 5 é o número do homem (com braços e pernas afastados, o corpo humano sugere a forma de estrela de 5 braços). Acrescente-se ainda uma referência aos cinco sentidos: nesta lamentação é o homem que se exprime com os seus cinco sentidos. A angústia é simbolizada pelo trítone cuja omnipresença no ostinato que apoia a flauta parece simbolizar a expressão de dor antes da morte, dor também sugerida pela tensão gerada pelos cromatismos muito utilizados nesta secção. A segunda parte da primeira secção da exposição (letra B) evoca os gritos que sucedem as lamentações, mas também, paradoxalmente, o dinamismo e a pulsão vital. O compasso de três tempos e a

¹ Para um acompanhamento mais rigoroso da análise consultar a partitura em anexo (pp. 68-86).

divisão ternária do tempo conduzem a música a um movimento giratório. Mais do que gritos e dor, esta secção pode sugerir também um impulso para uma energia em expansão.

Na primeira parte da segunda secção da exposição (letra C) as lamentações reaparecem, mas com um ritmo mais variado (note-se o compasso a 5 tempos e a divisão ternária). A segunda parte da segunda secção da exposição (letra D) é marcada pelo retorno do compasso a 3 tempos e do carácter dinâmico. Todas as frases são ascendentes; a flauta move-se no registo agudo, evocando a ascensão para novas etapas de consciência de natureza mais espiritual.

Começa então a parte central (letra F) sob forma de uma dança viva escrita no compasso 7/8. Esta secção pode sugerir o imaginário de maus-tratos reservados aos homens na Áustria no trabalho do linho. Não se sabe precisamente, como aliás já foi referido, se Jolivet conhecia esta lenda, mas esta entra totalmente em acordo simbólico com a música. A presença do trítone no ostinato do piano e nas primeiras notas do motivo da flauta, as notas repetidas e os cromatismos retornam, gerando uma impressão de angústia e de aflição.

A reexposição (letra R) resume parte do que se precedeu (lamentações, gritos). Finalmente, toda a coda (letra T) é constituída sobre linhas rápidas ascendentes e descendentes em alternância na flauta e no piano, como fantásticas vagas de energia. A última nota é um ré sobre-agudo, o que permite associar simbolicamente o fim da peça ao esquema de elevação.

Exploração do contexto expressivo

Tal como aconteceu para *Cinq incantations*, também em *Chant de Linos* segui a estratégia em cinco etapas, já explanada no capítulo referente à análise reflexiva da primeira, com o intuito de explorar o contexto emocional da última. Seguidamente, irei referir-me a cinco passagens que julgo serem representativas do ponto de vista expressivo.

Na primeira parte da primeira secção da exposição (letra A), e uma vez que a obra em questão nos remete directamente para a mitologia grega da Antiguidade Clássica, tentei introduzir o ambiente dessa época, procurando centrar a minha interpretação, em termos tímbricos, nos instrumentos gregos antigos, nomeadamente no aulos, um instrumento de sopro com palheta dupla. Assim, procurei timbrar cada nota tentando

reproduzir um som o mais nasalado possível de forma a aproximar-se do timbre do aulos tal como o imagino. Em termos expressivos, encarei esta passagem como um lamento, procurando guiar-me através da imagem de Linos triste, só e abandonado numa montanha longínqua. Em termos musicais, tentei expressar essa imagem conferindo uma individualidade expressiva a cada nota em particular mas enfatizando as várias *nuances* de tensão (proporcionadas pela dinâmica marcada na partitura) inerentes a um lamento.

Na segunda parte da primeira secção da exposição (letra B) a imagem que guiou a minha interpretação foi a de um grito de desespero que antecede uma morte certa. Assim, procurei tocar esta passagem num fortíssimo o mais estridente possível, de forma a transmitir o desespero e a agonia de Linos.

Com o início da primeira parte da segunda secção da exposição (letra C) resolvi centrar a minha narrativa na mãe de Linos. Desta forma, a imagem de uma mãe chorosa, triste e perdida condicionou a minha interpretação, impelindo-me a procurar um timbre centrado sobretudo no primeiro harmónico, ou seja, um timbre mais despretensioso do ponto de vista expressivo.

Na segunda parte da segunda secção da exposição (letra D) centrei a narrativa numa nova personagem, designadamente no avô de Linos, concentrando-me na ira que ele sente relativamente à sua filha. Assim, tentei dar ênfase ao facto das frases serem constituídas por motivos bastante curtos e rápidos associando-os à imagem de um pai que quer expressar a cada instante a raiva que sente pela sua própria filha, ou seja, mesmo tratando-se de motivos muito rápidos tentei dar visibilidade a cada uma das notas.

Finalmente, gostava de referir-me à secção central de *Chant de Linos* (letras F-Q). Quando comecei a estudar a obra centrei-me obviamente na frase de Jolivet que antecede a obra, onde a certa altura o compositor se refere a uma dança. Apercebi-me de imediato que a dança estava presente precisamente nesta secção central. Para interpretá-la, afastei-me, porém, da narrativa associada ao mito de Linos aproximando-me agora da tradição da colheita do linho, à qual de resto já me referi anteriormente. Assim, tentei criar um balanço naturalmente inerente à dança através de acentuações. Neste sentido, preocupei-me bastante com a dimensão rítmica desta passagem.

Coactivação

A obra em análise é bastante difícil do ponto de vista técnico. Quando a intensidade emocional é associada a determinadas passagens difíceis, corre-se o risco de perder o controlo sobre essas passagens. Assim, durante o processo de coactivação tomei especial atenção à necessidade de encontrar, nos ensaios, a combinação correcta entre velocidade e satisfação emocional. Neste caso provou-se que a criação de um piloto automático não estimula apenas uma memória corporal mas também uma memória emocional e expressiva.

Devir

Foram aplicados nesta obra os mesmos processos e estratégias de devir que apliquei na obra *Cinq incantations*, aos quais aliás já me referi anteriormente.

Conclusões

Findo o trabalho de pesquisa, de criação das interpretações para as obras *Cinq incantations* e *Chant de Linos* e, finalmente, de redacção da presente dissertação conclui-se que as referências extra-musicais patentes em ambas as partituras se mostraram particularmente relevantes durante todo o processo de criação das interpretações das obras acima mencionadas, pois estimularam e condicionaram a construção da minha narrativa expressiva.

Assim, a aplicação do modelo de análise proposto neste trabalho (modelo este baseado nas relações conceptuais entre intérprete criativo, análise das referências extra-musicais e análise musical das partituras) ao processo criativo de interpretação das duas obras teve, do meu ponto de vista enquanto intérprete, resultados bastante satisfatórios. A criação de uma narrativa emocional a partir não só da análise das referências mas também da análise musical das partituras ajudou-me, de facto, a definir uma intenção para cada frase e, desta forma, a estar em condições de transmitir ao ouvinte um discurso coerente, isto é, expressivo.

Apesar desta dissertação consistir num estudo de caso, parece-me viável aplicar este modelo de trabalho a outras obras, independentemente do maior ou menor grau de especificidade das referências extra-musicais propostas pelos compositores.

Posso concluir também que este modelo se revela especialmente eficaz no que respeita à tentativa de direccionar o ensino actual da música para um modelo menos vinculado a processos de simples imitação, pelo que tentarei aplicá-lo junto dos meus alunos, com o intuito de os estimular a serem realmente autênticos e criativos nas suas interpretações.

Bibliografia

AAVV

(2001) «Performing practice» in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: McMillan. Vol. 19 (pp. 349-388)

CORREIA, Jorge

(2002) *Investigating Musical Performance as Embodied Socio-Emotional Meaning Construction: Finding an Effective Methodology for Interpretation*. (Tese de doutoramento). Sheffield: University of Sheffield

(2007) «Um modelo teórico para a compreensão e o estudo da performance musical» in Monteiro, Francisco e Martingo, Ângelo (coord.) *Interpretação musical: teoria e prática*. Lisboa: Edições Colibri (pp. 63-107)

DAVIDSON, J. W.

(1994) «What type of information is conveyed in the body movements of solo musician performers?» in *Journal of human movement studies*, 6: 279-301

DAVIES, Stephen; SADIE, Stanley

(2001) «Interpretation» in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: McMillan. Vol. 12 (pp. 497-499)

DUNSBY, Jonathan

(2001) «Performance» in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: McMillan. Vol. 19 (pp. 346-349)

DURAND, Gilbert

(1989) *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença

ECO, Umberto

(1997) *Como se faz um tese em ciências humanas*. Lisboa: Editorial Presença

HATTEN, R.

(1999) *Musical gesture*. On line lectures, Cyber Semiotic Institute, University of Toronto
[Acessível em <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>]

HOÉRÉE, Arthur

(2001) «André Jolivet» in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: McMillan. Vol. 13 (pp. 686-689)

JOLIVET, Hilda

(1978) *Avec André Jolivet*. Paris: Flammarion

JONHSON, M.

(1987) *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination and reason*. Chicago: University of Chicago Press

LÉVI-STRAUSS, Claude

(1979) *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70

MOINDROT, Gérard

(1999) *Approches symboliques de la musique d' André Jolivet*. Paris: L' Harmattan

PARKER-HARLEY, Jennifer Carol

(2005) *Magic and evocation in the Cinq Incantation pour flute seule by André Jolivet*. (Tese de Doutoramento). Cincinnati: University of Cincinnati, College – Conservatory of Music

PIERCE, A.

(1994) «Developing schenkerian hearing and performing» in *Intégral*, 8: 51-123

PLACE, Adélaïne de

(2004) «André Jolivet» in Tranchefort, François-René (dir.) *Guia da Música de Câmara*. Lisboa: Gradiva (pp. 500-502)

REPP, B. H.

(1993) «Music as motion: a synopsis of Alexander Truslit (1938) Gestaltung und bewegung in der musik» in *Psychology of music*, 21: 48-72

Discografia

BEZALY, Sharon; BRAUTIGAM, Ronald

(2006) *Masterworks for flute and piano*. Naxos [CD]

BERNOLD, Philippe; THARAUD, Alexandre

(2000) *Bernold/Tharaud: Boulez, Dutilleux, Jolivet, Messiaen, Varèse*. Harmonia mundi [CD]

HUREL, Juliette; COUVERT, Helene

(2002) *Hurel/Couvert: Debussy, Jolivet, Messiaen, Dutilleux, Hersant, Dusapin, Tanguy, Varèse*. Naïve [CD]

MATUZ, István

(1978) *The new flute: Varèse, Jolivet, Dukay, Sáy, Dubrovay*. Hungaroton [LP]

RAMPAL, Jean-Pierre *et al.*

(2004) *André Jolivet*. Erato [CD]

VALADE, Pierre-André

(2002) *L'ouvre pour flûte*. Accord [CD]

WIESLER, Manuela; PÖNTINEN, Roland

(1993) *André Jolivet: the complete flute music – volume 1*. BIS [CD]

Partituras

JOLIVET, André

(1939) *Cinq incantations*. Londres: Boosey and Hawkes

(2005) *Chant de Linos*. Paris: Editions Alphonse Leduc

Anexos

CINQ INCANTATIONS

Pour Flûte Seule

IMPORTANT NOTICE
The unauthorised copying
of the whole or any part of
this publication is illegal

Durée totale 17' environ

ANDRÉ JOLIVET

A Pour accueillir les négociateurs _et que l'entrevue soit pacifique.

Pompeux $\text{♩} = 60$ les petites notes très rapides (comme un accord arpégé)

f \rightarrow *p* \rightarrow *ff*

sans jamais presser

Flatt.

sifflant

(Ne pas faire cette respiration la dernière fois)

Faire cette reprise au moins 3 fois

Pour finir

sans vibrer

ff \rightarrow *mf* \rightarrow *f* soutenu (2' $\frac{1}{4}$)

Flatlerzunge signifie: coup de langue roulé.

CINQ INCANTATIONS

Pour Flûte Seule

ANDRÉ JOLIVET

[B] Pour que l'enfant qui va naître soit un fils.

Assez vif ♩ = 88 environ
quasi flatterzunge

quasi flatterzunge

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

4

29 *(9)* Flatterzunge *f* sempre

35 un peu moins vif; plus scandé *pp* sans couleur *f* sempre

38 *de plus en plus marqué et f*

41

44 Au 1^{er} Mouvt! *ppp* *fff* *p* *f* *p* *port.*

49 *port.* *ff* *port.* *ff*

53 Flatterz. *port.* Flatt. *3*

56 *3* *pp* *fff* *p sub.* *mf* *5* *3* *3* *3* *3*

59 Fl. *3*

62 *(4)* *7* *7* *9* *9*

64 en élargissant jusqu'à la fin *ff* *p* *ff* *fff* sifflant *Très lent* *lunguissima* *(3' ½)*

quasi Tromba

CINQ INCANTATIONS

Pour Flûte Seule

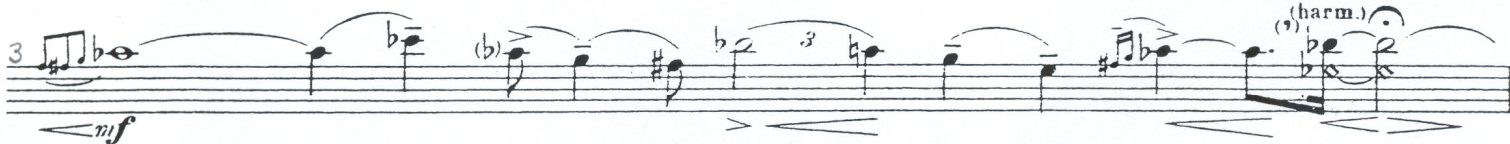
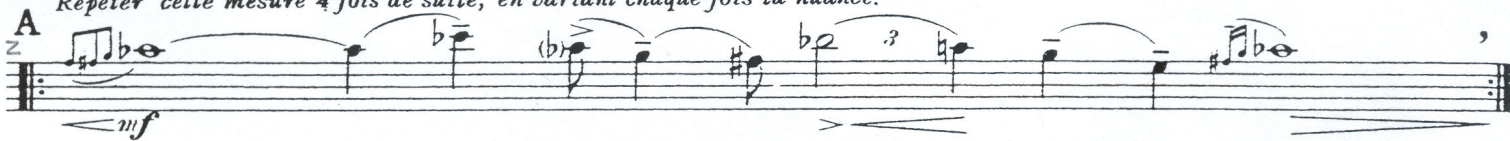
ANDRÉ JOLIVET

Pour que la moisson soit riche qui naîtra des sillons que le laboureur trace.

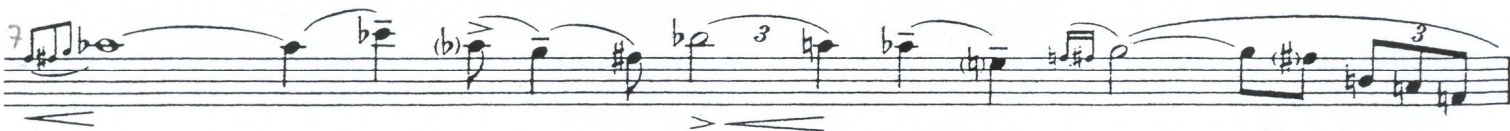
Très régulier, non sans lourdeur, mais sans brutalité

$\text{♩} = 40-42$

Répéter cette mesure 4 fois de suite, en variant chaque fois la nuance.



Répéter cette mesure 3 fois de suite, en variant chaque fois la nuance.



CINQ INCANTATIONS

Pour Flûte Seule

[D] Pour une communion sereine de l'être avec le monde.

ANDRÉ JOLIVET

Lent $\text{♩} = 44 - 46$

très intérieur

p

3

5

7

9

11

13

15

riten.

au Mouvt

en écho

p

sempre ppp très nerveux

Assez ample en animant

mp

17 *p*

19 *sans presser* *expressif, mais sans trainer* *mp*

21 *f*

23 *Très ample* *fff*

25 *12*

27 *f*

29 *Très lent* *p*

31 *mp* *Cédez - //*

33 *sans presser* *mp* *mf* *ppp* *morendo* *(3' 40")*

CINQ INCANTATIONS

Pour Flûte Seule

ANDRÉ JOLIVET

[E] Aux funérailles du chef — pour obtenir la protection de son âme.

Assez vif $\text{♩} = 88$

3 fois f

1^{re} fois 8 2^e fois 8 3^e fois 8 $p < ff$

3 3 $loco$ $f > p$ ff f 3

14 3 ff $sempre$ 3

17 3 3

20 3 fff p quasi subito ff $sempre$

23 8

25 8 $loco$ p 5 ff 3 p 5 ff

27 Alourdir p 3 5 5 5 5 tr mf

30 subitement très lent $\text{♩} = 58$



33



36



39



subitement au 1^{er} Mouvt



57 De nouveau lent-mais un peu moins que la 1^{re} fois $\text{♩} = 63$



60 *port.* *en pressant*

63

66 *Au 1^{er} Mouvt.*

69 *les MI très cuivrés* *ff* *f* *p* *ff* *Flutterz.*

74 *port.* *ff* *p* *ff* *f*

79 *p* *mf* *f*

83 *Alourdir (un peu)* *cresc.*

87 *3 fois* *ff* *6* *6* *6* *6* *6* *6*

90 *f > p* *ff* *fff* *la 1^{re} fois et la 2^e fois*

94 *la 3^e fois* *tr* *pp* *fff soutenu* (5')

pour *FLÛTE* et *PIANO*

André JOLIVET

Tous droits d'exécution, de reproduction, de transcription et d'adaptation réservés pour tous pays.

p

♩
♩
♩

♬ *Red.*

a piacere
p

♬

A **Meno mosso** (♩ = 72)
mf
p
mais non sans lourdeur
simile
Red. par mesure

meno p

più f

ritard.

B

p *enveloppe*

ff *accel.*

Red.

8 *Flatt*
(♩ = 104) *poco rit.*

sf *ff* *accel.* (♩ = 104)

sf *poco rit.* *Flatt.*

p *mf*

2 Ped. *2 Ped.* *2 Ped.*

a Tempo (♩ = 72)

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of staves. The piano part is written in 5/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 72$. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is marked with various dynamics, including *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. The voice part is written in a single staff, with lyrics in French. The score includes performance instructions such as *Red.* (Reduction) and *molto ritard.* (molto ritardando). The score is marked with various dynamics, including *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. The voice part is written in a single staff, with lyrics in French. The score includes performance instructions such as *Red.* (Reduction) and *molto ritard.* (molto ritardando).

pp

Red.

Red. par mesure

molto ritard.

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 3/4 time. The score is written for three staves. The first staff contains the melody, which is marked with a "6" (sixteenth notes) and a "6" (sixteenth notes). The second and third staves provide harmonic accompaniment. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

First system of a musical score. The top staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bottom two staves (piano accompaniment) feature chords and triplets. The first staff of the piano part is marked *sf*. The second staff has a triplet of eighth notes. The system concludes with a measure marked *sec* and a key signature change to E major, indicated by a large 'E' above the staff.

Second system of the musical score. The top staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes and a *p* (piano) dynamic marking. The bottom two staves are empty, indicating a rest for the piano accompaniment.

Third system of the musical score. The top staff features a complex melodic line with slurs, ties, and a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The bottom two staves provide harmonic support with chords and a *ff* dynamic marking. The system ends with a measure marked *ff* and a key signature change to E major, indicated by a large 'E' above the staff.

Fourth system of the musical score, beginning with the tempo and dynamics marking **F Allegro** ($\text{♩} = 120$). The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The bottom two staves feature a rhythmic accompaniment with triplets and a *sf* (sforzando) dynamic marking. The system concludes with a measure marked *sf* and a key signature change to E major, indicated by a large 'E' above the staff.



First system of musical notation. The top staff begins with a *ff* dynamic marking. The piano accompaniment in the bottom two staves features *sf* and *p* dynamics, with triplets and slurs.



Second system of musical notation. The piano accompaniment continues with *sf* and *p* dynamics, maintaining the triplet and slur patterns.



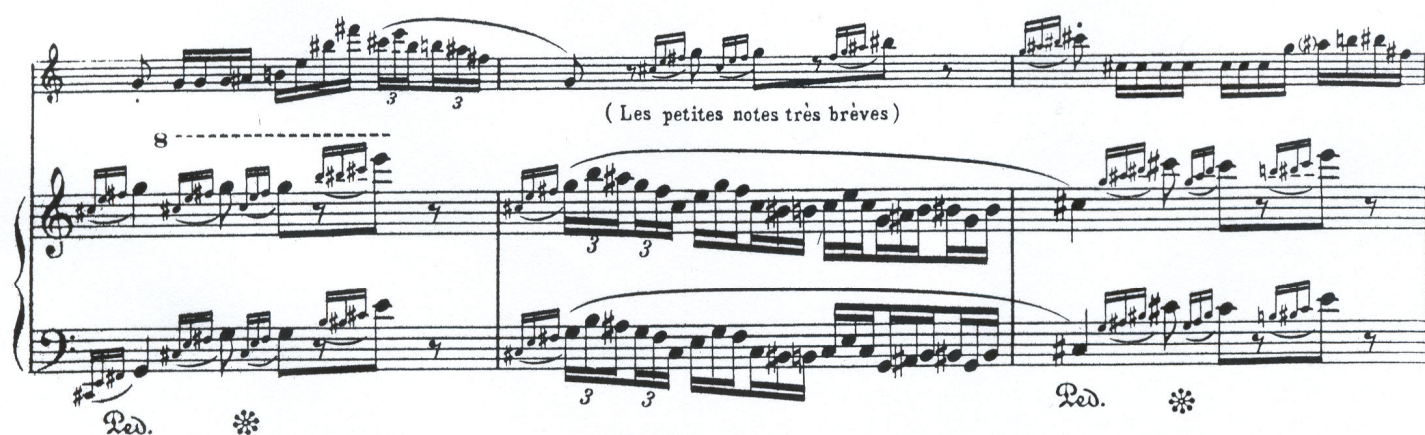
Third system of musical notation. The piano accompaniment continues with *sf* and *p* dynamics, maintaining the triplet and slur patterns.



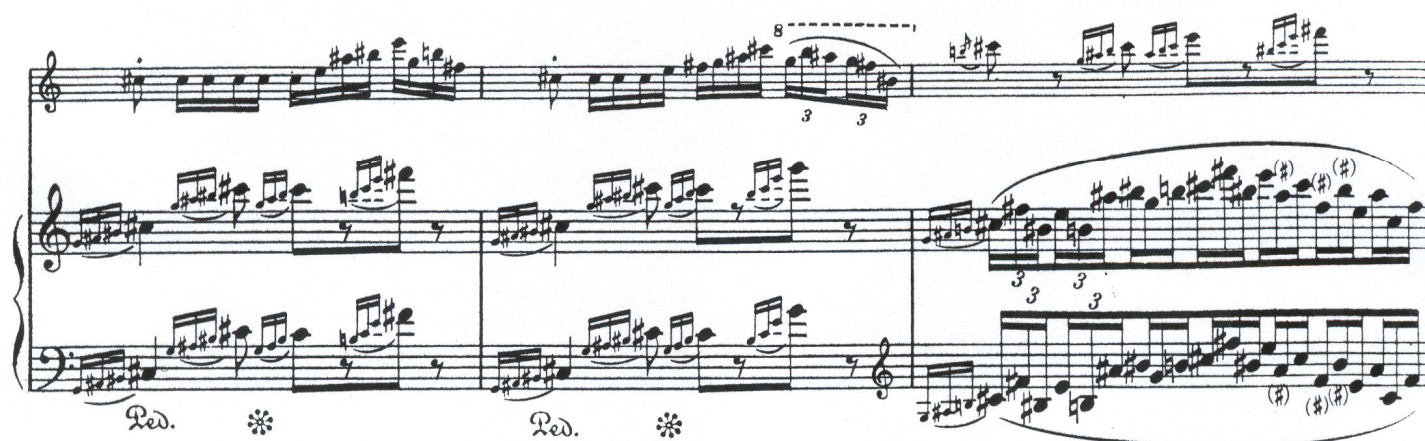
Fourth system of musical notation. The system includes a key signature change to G major (indicated by a 'G' and a sharp sign) and a measure rest of 8 measures. Dynamics include *mf*, *ff*, and *sf*. The piano accompaniment features triplets and slurs.



First system of musical notation. The top staff features a melodic line with a trill and a triplet. The middle staff has a melodic line with a triplet and a measure marked with a dashed line and the number 8. The bottom staff contains a bass line with a triplet and a measure marked with a dashed line and the number 8. The text "(Les petites notes très brèves)" is written above the bottom staff, followed by "incisif" and "sf". The word "Red." appears below the bottom staff, followed by a floral ornament.



Second system of musical notation. The top staff features a melodic line with a triplet and a measure marked with a dashed line and the number 8. The middle staff has a melodic line with a triplet and a measure marked with a dashed line and the number 8. The bottom staff contains a bass line with a triplet and a measure marked with a dashed line and the number 8. The text "(Les petites notes très brèves)" is written above the middle staff. The word "Red." appears below the bottom staff, followed by a floral ornament.



Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with a triplet and a measure marked with a dashed line and the number 8. The middle staff has a melodic line with a triplet and a measure marked with a dashed line and the number 8. The bottom staff contains a bass line with a triplet and a measure marked with a dashed line and the number 8. The text "(Les petites notes très brèves)" is written above the middle staff. The word "Red." appears below the bottom staff, followed by a floral ornament.



Fourth system of musical notation. The top staff features a melodic line with a triplet and a measure marked with a dashed line and the number 8. The middle staff has a melodic line with a triplet and a measure marked with a dashed line and the number 8. The bottom staff contains a bass line with a triplet and a measure marked with a dashed line and the number 8. The text "(Les petites notes très brèves)" is written above the middle staff. The word "Red." appears below the bottom staff, followed by a floral ornament.



First system of musical notation. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some grouped in triplets. The lower staff begins with a bass clef and a dynamic marking of *pp*. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some grouped in triplets. The text "una corda" is written below the lower staff.

mf

pp

una corda



Second system of musical notation. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *ff*. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some grouped in triplets. The lower staff begins with a bass clef and a dynamic marking of *ff*. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some grouped in triplets. The text "tre corde" is written below the lower staff. The text "Red." is written below the lower staff. The text "Red. simile" is written below the lower staff.

ff

ff

tre corde

Red.

Red. simile



Third system of musical notation. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *ff*. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some grouped in triplets. The lower staff begins with a bass clef and a dynamic marking of *ff*. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some grouped in triplets.

ff

ff



Fourth system of musical notation. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *ff*. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some grouped in triplets. The lower staff begins with a bass clef and a dynamic marking of *ff*. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some grouped in triplets.

ff

ff

First system of musical notation, featuring a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music includes dynamic markings *mf* and *ff*, and triplets. The piano accompaniment is shown in the grand staff (treble and bass staves) with dynamic markings *sf* and *ff*.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music includes dynamic markings *ff* and triplets. The piano accompaniment is shown in the grand staff (treble and bass staves) with dynamic markings *ff* and triplets.

Third system of musical notation, featuring a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music includes dynamic markings *p* and *f*, and triplets. The piano accompaniment is shown in the grand staff (treble and bass staves) with dynamic markings *p* and *f*.

Fourth system of musical notation, featuring a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music includes dynamic markings *f* and *p*, and triplets. The piano accompaniment is shown in the grand staff (treble and bass staves) with dynamic markings *p* and *f*.

N marcato assai

f *Red.* *

Red. * *Red.* *

Red. * *Red.* * *Red.* *

Red. * *Red.* *

This page of musical notation consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic accompaniment. The bass staff includes the instruction "Red." and a floral symbol. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

System 2: The second system continues the melodic and accompanimental lines. It includes a *sf* (sforzando) marking and a *p* marking. The bass staff has "Red." and a floral symbol.

System 3: The third system begins with a *P* (Piano) marking. It features a *ff* (fortissimo) marking and a *p* marking. The bass staff has a *f* marking and a *p* marking. The system includes a *Red.* instruction and a floral symbol.

System 4: The fourth system continues the piece, featuring a *Q* (Quasi) marking. It includes a *Red.* instruction and a floral symbol.

8

en cédant

mf *p*

pp *p*

Red. *

R (♩ = 72)

pp

Otez progressivement la pédale *

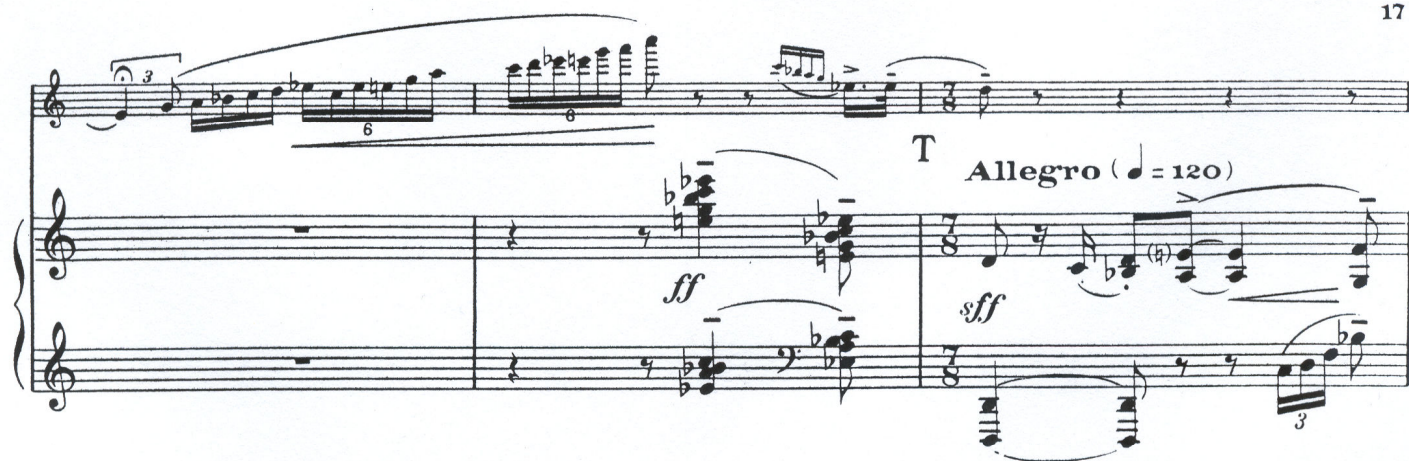
First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with various accidentals (flats and naturals) and slurs. The piano accompaniment includes chords and triplets in both the right and left hands.

Più mosso (♩ = 104)

Second system of the musical score. It begins with a *riten.* (ritardando) marking and a fermata. The tempo then changes to **Più mosso** with a tempo indication of $\text{♩} = 104$. The system includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo), and a *Red.* (ritardando) marking. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and triplets.

Third system of the musical score. It continues the *Più mosso* section. The system includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), and *p* (piano). A *Red.* (ritardando) marking is present. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and triplets.

Fourth system of the musical score. It continues the *Più mosso* section. The system includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *fff* (fortississimo). The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and triplets.



First system of musical notation. The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes, a sixteenth-note run, and a sixteenth-note triplet. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff marked *ff* and the bottom staff marked *fff*. The tempo marking "T Allegro (♩ = 120)" is positioned above the middle staff. The system concludes with a triplet of eighth notes in the bottom staff.



Second system of musical notation. The top staff begins with a *ff* dynamic marking. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment, featuring triplet markings in the bottom staff.



Third system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment, with triplet markings in the bottom staff.



Fourth system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment, with a triplet marking in the bottom staff and an eighth-note triplet in the middle staff.

This musical score is for a piano and voice piece, spanning four systems. The notation includes a vocal line and a piano accompaniment with multiple staves.

System 1: The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line. Dynamic markings include *p* (piano) and *sf* (sforzando). A breath mark 'U' is present above the vocal line.

System 2: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line. Dynamic markings include *piu f* (pianissimo) and *f* (forte). A breath mark 'U' is present above the vocal line.

System 3: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line. Dynamic markings include *p* (piano) and *sf* (sforzando). A breath mark 'U' is present above the vocal line.

System 4: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). A breath mark 'U' is present above the vocal line.

The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The piano part is written for both hands, with the right hand often playing a steady eighth-note pattern and the left hand playing a more complex bass line. The vocal part is written for a single voice, with a melodic line and a breath mark 'U'.

[illegible]